

## APUNTES ICONOGRÁFICOS SOBRE LOS GRABADOS DE JEAN DE COURBES PARA LOS *DISCURSOS DE LA NOBLEZA DE ESPAÑA Y LA HISTORIA DE LA CIUDAD DE MÉRIDA,* DE BERNABÉ MORENO DE VARGAS<sup>1</sup>

José Julio GARCÍA ARRANZ  
*Universidad de Extremadura*

*A Fernando, buen amigo de chanzas,  
y de libros viejos*

### Resumen

El presente trabajo aborda, desde un enfoque iconográfico, los programas alegóricos y simbólicos de las portadas grabadas e ilustraciones complementarias en sendas obras de orientación histórica del erudito emeritense Bernabé Moreno de Vargas (c. 1576-1648), los *Discursos de la nobleza de España* (Madrid, 1622), y la *Historia de la ciudad de Mérida* (Madrid, 1633), todas ellas realizadas por el burilista de origen francés Jean de Courbes. Estas estampas constituyen, no solo un ilustrativo ejemplo de la moda barroca de sintetizar en imágenes de carácter alusivo y retórico la orientación o contenido generales de la obra, sino un testimonio de la amplia cultura histórica y humanística de su autor, familiarizado con los principales recursos y claves simbólicos de la cultura del siglo XVII.

*Palabras clave:* Bernabé Moreno de Vargas, Jean de Courbes, grabado barroco, alegoría, símbolo.

### Abstract

This work uses an iconographic approach to consider the allegorical and symbolic series of etched covers and complementary illustrations of two historical works of scholar Bernabé Moreno de Vargas (c. 1576-1648), *Discursos de la nobleza de España* (Madrid, 1622), and *Historia de la ciudad de Mérida* (Madrid, 1633), all of which were created by the French engraver Jean de Courbes. These stamps are not only an illustrative example of the Baroque style of synthesizing the general orientation or content of a work through allusive and symbolic images, they are also testimony to the broad historic and humanistic culture of their author, familiarized with the principal resources and symbolic keys of 17<sup>th</sup> century culture.

*Keywords:* Bernabé Moreno de Vargas, Jean de Courbes, Baroque engraving, allegory, symbol.

<sup>1</sup> El presente trabajo se inscribe en el proyecto de investigación *Biblioteca digital Siglo de Oro IV* (BIDISO IV), FFI 2012-34362 (1/2/2013 a 31/12/2015), dirigido por la profesora Nieves Pena Sueiro y financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España. De igual modo, su realización y presentación se ha llevado a cabo dentro de una Ayuda P.R.I. de la Junta de Extremadura y fondos FEDER una manera de hacer Europa. GR 15097 (Decreto 279/2014), a través del Grupo de Investigación "Patrimonio&ARTE. Unidad de Conservación del Patrimonio Artístico", dirigido por la Dra. Pilar Mogollón Cano-Cortés.

## 1. EL GRABADOR JEAN DE COURBES Y LOS FRONTISPICIOS ARQUITECTÓNICOS DEL LIBRO BARROCO

Si bien resulta en extremo familiar para los estudiosos de la historiografía emeritense la imagen del frontispicio de la obra de Bernabé Moreno de Vargas (c. 1576-1648) *Historia de la ciudad de Mérida*<sup>2</sup> en su primera edición (Madrid, Pedro Taso, 1633), probablemente no lo sea tanto, sin embargo, la identidad de su creador, el francés Jean –o Juan, en su versión castiza– de Courbes, uno de los más fecundos y renombrados grabadores foráneos afincados en España durante la primera mitad del siglo xvii. La firma de este burilista –*J. de Courbes F(ecit)*– resulta visible tanto en la mencionada portada, como en las dos estampas que aquel tratado incluye en su interior: el retrato del autor del libro, y la lámina con la reproducción del anverso y reverso de cuatro monedas augusteas de la ceca emeritense. Vamos a dedicar las siguientes líneas a recuperar algunos datos sobre la vida de este artista, profundizando al mismo tiempo en sus colaboraciones gráficas para los libros de Moreno de Vargas, entre las que debe incluirse, además de las láminas que acabamos de referir, el frontispicio de los *Discursos de la nobleza de España*, cuya edición príncipe ve la luz en Madrid en el año 1622<sup>3</sup>.

Jean de Courbes<sup>4</sup> nació en París<sup>5</sup> en 1592, sin que hasta el momento se tenga noticia alguna de trabajos suyos previos a su primera llegada a Madrid, hecho que debió tener lugar en el

<sup>2</sup> *Historia de la ciudad de Mérida. Dedicada a la misma ciudad. Por Bernabé Moreno de Vargas. Regidor perpetuo della. Con Privilegio en Madrid. Por Pedro Taso. Año 1633.* Hay disponibles numerosas reediciones de esta obra a partir de la de Cáceres, Editorial Extremadura, 1974; nosotros hemos consultado la octava reedición (Los Santos de Maimona, Patronato de la Biblioteca Pública Municipal y Casa de la Cultura de Mérida, 1992), que reproduce de forma facsimilar la segunda reedición (Badajoz, Institución “Pedro de Valencia”, 1975), en la que se tuvieron en cuenta la *editio princeps* de 1633 y la reimpresión de 1892. Sobre este tratado, y concretamente sobre el contenido historiográfico de la obra, y el tratamiento que el autor lleva a cabo de las fuentes textuales utilizadas en la misma, resulta esencial el estudio de SÁNCHEZ SALOR, E.: “La ‘Historia de la ciudad de Mérida’ de Bernabé Moreno de Vargas”, *Anas*, 7-8, 1994/1995, pp. 57-77.

<sup>3</sup> *Discursos de la nobleza de España. Al rey. Don Philippe III nro. Señor. Por Bernabé Moreno de Vargas Regidor Perpetuo de la ciudad de Mérida. En Madrid, por la Biuda de Alonso Martín. Año 1622.* La misma portada, con ciertos retoques que comentaremos más adelante, fue utilizada en la reedición, corregida y aumentada por el mismo autor, de Madrid, María de Quiñones, 1636. *Vid.* al respecto BLAS BENITO, J., DE CARLOS VARONA, M.<sup>a</sup> C. y MATILLA RODRÍGUEZ, J. M.: *Grabadores extranjeros en la corte española del Barroco*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica (C.E.E.H.)/Biblioteca Nacional de España (B.N.E.), 2011, p. 46. La edición de 1622 presenta ilustraciones xilográficas de diversos blasones, muy sencillas, en los fols. 114v, 115v y 116r y v, además de un pequeño grabado calcográfico con las armas de la ciudad de Mérida –fol. 122v–, detalle que, a juzgar por sus características formales, podría corresponder también al buril de Courbes. Además de las diferentes copias que pueden conseguirse de la obra por encargo en *Internet*, existe edición facsimilar a cargo de Emiliano González Díez (Valladolid, Lex Nova, 1997, en su primera edición); por otra parte, hay disponible una buena copia de la edición príncipe de 1622, accesible en: <<http://books.google.es/books?id=eRDM431tc8cC&printsec=frontcover&dq=Discursos+de+la+nobleza+de+Espa%C3%B1a+Moreno+de+Vargas&hl=es&sa=X&ei=-vE8VPDxH4XUasOSgtgK&ved=0CDUQ6AEwBA#v=onepage&q=Discursos%20de%20la%20nobleza%20de%20Espa%C3%B1a%20Moreno%20de%20Vargas&f=true>> [consultado: 17/10/2015].

<sup>4</sup> Para los datos biográficos de Courbes resulta básica la síntesis bio-bibliográfica de MATILLA RODRÍGUEZ, J. M.: *La estampa en el libro barroco. Juan de Courbes*, Estella, Instituto de Estudios Iconográficos Ephialte/Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Calcografía Nacional, 1991, pp. 1-4; esta información ha sido recogida y ampliada con nuevas referencias documentales en la obra colectiva ya citada de Javier Blas Benito, M.<sup>a</sup> Cruz de Carlos Varona y José Manuel Matilla Rodríguez, *op. cit.*, pp. 26 y 66-67. Diversos datos de interés han sido igualmente recopilados por AGULLÓ Y COBO, M.: “Jerónimo de Courbes, mercader de libros”, *Butlletí de la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona*, LI, 2007-2008, pp. 239-261, o PÉREZ PASTOR, C.: “Noticias y documentos relativos a la historia y literatura española”, en *Memorias de la Real Academia Española*, Madrid, Real Academia Española, 1914, vol. XI, tomo II, pp. 44-45. Hemos consultado igualmente GALLEGO, A.: *Historia del grabado en España*, Madrid, Cátedra, 1979, pp. 156-160, y GARCÍA VEGA, B.: *El grabado del libro español. Siglos xv-xvi-xvii (Aportación a su estudio con los fondos de las bibliotecas de Valladolid)*, Valladolid, Institución Cultural Simancas, 1984, tomo I, pp. 129-130.

<sup>5</sup> Según Mercedes Agulló y Cobo –*op. cit.*, p. 259– fue, sin embargo, natural de Lyon.

año 1620. La crítica sostiene que muy probablemente se trasladara a nuestro país alentado por su hermano Jerónimo, conocido librero de la capital hispana<sup>6</sup>, ante las expectativas de trabajo motivadas tanto por la carencia de grabadores locales familiarizados con las técnicas calco-gráficas<sup>7</sup>, como por la sensible reactivación que estaba teniendo lugar en la industria librea española. Ello explicaría la rapidez con que el artista se introdujo en los ambientes tipográficos madrileños, abriendo diversas portadas grabadas para destacados proyectos editoriales que ven la luz entre 1620 y 1623. En este último año regresa a su ciudad natal, donde continúa su producción y mejora progresivamente su técnica gracias al contacto con el prestigioso taller de Léonard Gaultier (c. 1575-1635). En 1626 lo encontramos de nuevo en Madrid, y aquí desarrolla su labor, ya de forma ininterrumpida, hasta 1641; durante este último período de su trayectoria produce más de un centenar de obras de muy variada tipología y temática, con preferencia por los frontispicios de libros, los retratos y los escudos de armas, aunque no faltan las figuras emblemáticas y algunas estampas sueltas de devoción<sup>8</sup>.

Sin duda las portadas impresas de libros constituyeron una de sus especialidades, aunque no puede afirmarse que su labor en este terreno supusiera importantes novedades para aquel género: la gran mayoría de sus frontispicios responde a un esquema formal generalizado en este tipo de producciones, que se reitera con pocas variaciones de un libro a otro, de modo que los únicos cambios destacables son los que afectan a los elementos icónicos y alegóricos que, como veremos, se incorporan de acuerdo con los contenidos u orientación temática de la obra. Antes de entrar a analizar los detalles significativos presentes en las portadas de los tratados de carácter histórico de Moreno de Vargas<sup>9</sup>, vamos a trazar una rápida panorámica del

<sup>6</sup> Como indican Antonio Gallego *—op. cit.*, p. 156— y Mercedes Agulló en su artículo citado, Jerónimo Courbes fue un activo librero, comerciante y prestamista en la Corte, llegando a contarse entre los más importantes y adinerados empresarios de la España de su tiempo, a la vez que objeto de críticas por parte de sus colegas madrileños por sus procedimientos comerciales desleales y poco ortodoxos. *Vid.* también al respecto AGULLÓ Y COBO, M.: “Más documentos sobre impresores y libreros españoles de los siglos XVI y XVII”, *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, IX, 1973, pp. 156, 160 y 170.

<sup>7</sup> Fueron numerosos los grabadores foráneos, en especial flamencos, italianos y franceses, que acudieron a trabajar a España —y muy en especial a una Corte deseosa de difundir su imagen y grandes empresas político-militares— en el tránsito del siglo XVI al XVII, acaparando la mayor parte de la producción durante el primer tercio de la nueva centuria; salvo el caso de Courbes, cuya obra alcanzó el nivel técnico medio de sus colegas de los Países Bajos, los artistas galos tuvieron escasa fortuna económica y artística al no aportar novedades significativas al mercado de la estampa, pues ellos mismos habían asimilado previamente la técnica y los recursos procedentes del ámbito flamenco —*vid.* al respecto GALLEGO, A.: *op. cit.*, p. 155—; el trabajo de Courbes, sin embargo, es detallado y minucioso, aunque un tanto seco: sus figuras carecen de la vitalidad y gracia que supieron otorgarles otros burilistas coetáneos.

<sup>8</sup> A partir de 1641 se pierde el rastro de la actividad de Jean de Courbes. Se ha apuntado que esta brusca interrupción tal vez fuera debida al posible destierro que sufriera el grabador como consecuencia de la Unión de Armas (1640), acontecimiento político que provocó levantamientos en Cataluña, y un abierto enfrentamiento en este territorio entre franceses y españoles que pudo poner en peligro la integridad de nuestro artista en suelo hispano; a esta situación debió contribuir, como indica Matilla Rodríguez *—op. cit.*, p. 4—, el hecho de que Courbes realizara un escudo de la ciudad de Barcelona para un libro dirigido al rey Felipe IV por los miembros del Consejo de Ciento en el que se solicita al soberano la retirada de las tropas españolas que amenazaban Cataluña desde Aragón y Valencia, aconsejándole al mismo tiempo un distanciamiento político de la intransigente actitud de su poderoso valido el Conde-Duque de Olivares, circunstancia que pudo provocar la caída en desgracia de nuestro ilustrador. Otros investigadores señalan que la total ausencia de obras documentadas con posterioridad a ese año probablemente responda a una grave enfermedad, o incluso al fallecimiento de Courbes, en torno a aquellas fechas.

<sup>9</sup> Aparte de las dos obras indicadas de Moreno de Vargas, tenemos noticia de una edición latina anotada del *Libro de la vida y milagros de los Padres emeritenses del diácono Pablo*, que vio la luz en Madrid, Viuda de Alonso Martín, 1633; tenía prevista la redacción de una *Nobleza de Mérida*, segunda parte de su *Historia*, proyecto que quedó finalmente inconcluso. *Vid.* NAVARRO DEL CASTILLO, V.: “Bernabé Moreno de Vargas, historiador de Mérida (apuntes biográficos)”, *Revista de Estudios Extremeños*, tomo XIX, n.º 3, 1963, pp. 620-623; este artículo sigue siendo fundamental para una aproximación a la figura del erudito extremeño. Una síntesis de estos datos se

origen y rasgos comunes de esta categoría de realizaciones plásticas totalmente subordinada a la actividad editorial.

Los grabados utilizados en muchas ocasiones como portada de los libros –estampa inicial a la que se denominó “principio” a lo largo de nuestro Siglo de Oro, y que en la actualidad conocemos como “frontispicio” o “frontis”– se caracterizaron, especialmente durante los decenios en torno al tránsito del siglo XVI al XVII, por estar organizados conforme a unas estructuras arquitectónicas que servirán de soporte a los datos de la obra –título, autor, editor, dedicatoria...– y a las figuras parlantes y símbolos que se añaden a las mismas, de forma similar a lo que sucede con los altares y retablos de la época. En el ámbito de la producción editorial española encontramos frontispicios arquitectónicos xilográficos, al menos, desde la década de 1520, formados por soportes y remates constructivos de marcado carácter plateresco, que se imprimen por partes a través de matrices o placas de madera, de modo que resultaba posible montar estos tacos juntamente con la composición tipográfica –los créditos–, y entintar e imprimir simultáneamente texto e ilustración. A mediados del quinientos la xilografía empezó a perder terreno a favor del grabado calcográfico –impresión en hueco a partir de una plancha de cobre u otro metal–, técnica que permite obtener trazos de mayor finura, mucho más flexibles, al tiempo que posibilita una reproducción más precisa y exacta de cualquier elemento hasta sus últimos detalles, y permite suaves degradaciones o contrastes marcados de luces y sombras. Tales virtudes explican que estos grabados incisos a buril fueran los preferidos por los pintores como el único medio eficaz para lograr una representación exacta de monumentos y objetos artísticos, o para conseguir un retrato dotado de parecido con el modelo. De este modo, a pesar de las dificultades técnicas que suponía la adaptación de los talleres de estampación al nuevo sistema –materiales más caros, proceso más complejo y especializado–, la calcografía terminó por imponerse en la realización de grabados para el ornato de libros.

En un primer momento se aplica la técnica calcográfica tan solo a las partes dibujadas de la portada, lo que obligaba a una doble impresión: primero la tipografía, y a continuación el marco arquitectónico. Es por ello que no tardó en adoptarse el sistema de grabar en la misma plancha de cobre tanto la orla como la letra, agilizando de este modo el proceso: tal procedimiento se generaliza en Flandes, gracias sobre todo a la célebre *officina* de Cristóbal Plantino en Amberes, a partir de la década de los setenta<sup>10</sup>, difundiendo así los característicos frontispicios arquitectónicos que tanto éxito adquirirán en el período barroco. García Vega<sup>11</sup> señala que este tipo de imagen alcanzará gran popularidad en nuestro siglo XVII, hasta el extremo de ser poco habitual el libro impreso que no incorpora una portada de arquitectura. De este modo, cuando Jean de Courbes llega a Madrid en 1620, el modelo estaba ya plenamente extendido y consolidado.

Estos frontispicios grabados simulan las portadas de edificios existentes o imaginados, ya sean religiosos o civiles –fachadas, retablos, pedestales...–, estableciendo así un evidente correlato entre la puerta de entrada a una construcción y la fingida que simboliza el acceso al contenido del libro. Su estructura suele ser muy elemental: edículo de un solo cuerpo con vano central donde se insertan los datos de la obra, flanqueado por soportes clasicistas –pilastras, a

encuentra disponible en CELESTINO PÉREZ, S.: “Bernabé Moreno de Vargas”, en Margarita Díaz-Andreu, Gloria Mora Rodríguez y Jordi Cortadella Morral (coords.), *Diccionario histórico de la Arqueología en España (siglos xv-xx)*, Madrid, Marcial Pons, Ediciones de Historia, 2009, p. 448.

<sup>10</sup> Este tipo de frontispicio se popularizará gracias a los nuevos libros litúrgicos que, editados por Plantino a raíz del Concilio de Trento en virtud del privilegio otorgado en 1570 por Felipe II para suministrar en exclusiva este tipo de literatura, habían de difundir los nuevos dogmas contrarreformistas en todos los países dependientes de la corona española.

<sup>11</sup> *Op. cit.*, tomo I, p. 353.

veces cajeadas, y columnas simples o pareadas— o ya decididamente barrocos en los ejemplos más avanzados estilísticamente —columnas salomónicas—, sobre sus correspondientes plintos, aunque a veces columnas y pilares son suplantados por las figuras de sendos personajes o alegorías. Todo ello sustenta, bien un simple entablamento sobre el que se disponen simétricamente más símbolos o personificaciones, bien un frontón triangular o semicircular, habitualmente partido para dar cabida a una nueva figuración o escudo<sup>12</sup>.

La presencia de esta iconografía de cierta complejidad nos está indicando que su inclusión no respondía tan solo a un afán decorativo o estético: supone una elaborada síntesis simbólica de los contenidos y, en su caso, del mensaje moral, doctrinal o propagandístico del libro, en perfecta sintonía con la retórica visual al uso durante el Barroco<sup>13</sup>. Esta concordancia entre el programa icónico y el relato, el concepto ideológico o el planeamiento general de la obra explica que, en la gran mayoría de los casos, sea el autor del texto el que determine previamente todo aquello que ha de ser representado, así como su ubicación espacial. Por lo general —y lo comprobaremos de forma explícita en una de las obras de Moreno de Vargas—, el escritor proporciona al artista instrucciones sumamente precisas en las que no encuentra cabida la opinión de este último; tales condiciones convierten al grabador en mero “ejecutor material” de la obra, sin apenas capacidad de decisión en cuanto a la elección de los motivos o al modo en que estos han de ser representados, hecho que no resulta sorprendente en un momento en que los pintores, incluso aquellos más consagrados, rara vez intervienen en el diseño de los programas iconográficos<sup>14</sup>. La ubicación de las figuras en las portadas obedece por lo general a un claro sentido jerárquico, comparable al de los retablos eclesiásticos: el escudo de armas de la persona a la que va dedicada la obra suele situarse en lugar destacado, presidiendo toda la composición; a ambos lados del título, ante las mencionadas columnas/pilastras, se disponen figuras de santos, religiosos, personajes históricos o alegorías femeninas que aluden, como ya indicamos, al contenido del libro o a su autor. En el centro del basamento resulta habitual el blasón del escritor o de la personalidad a la que se dedica —en aquellos casos en los que este no figura ya en el frontón—, sustituido en muchas ocasiones por una simple cartela, un emblema u otro tipo de motivo. En las peanas o plintos de los soportes, bajo las figuras, se insertan también composiciones emblemáticas, lemas o sentencias relativos a aquellas, siendo frecuente la indicación de sus nombres, con lo que se contribuye a una más fácil comprensión del significado o mensaje de la estampa<sup>15</sup>.

Estas arquitecturas parlantes se encuadran de forma natural en el lenguaje del manierismo tardío, definido formalmente a través de las láminas de los muy conocidos tratados constructivos de Palladio, Serlio o Vignola. Abundan los frontones y entablamentos partidos, o los ángeles sobre los ángulos del frontón, aunque también se detecta la progresiva introducción de detalles que actúan en detrimento de las proporciones y de la claridad compositiva, en fórmulas que ya anuncian la naciente estética barroquizante: acortamiento de la altura global del esquema arquitectónico, que resulta así “achaparrado”, pérdida de visión de las columnas,

<sup>12</sup> Blanca García Vega —*op. cit.*, tomo I, pp. 349-361— ofrece un exhaustivo análisis de los frontispicios y orlas grabadas de los libros impresos en España entre los siglos XV y XVII.

<sup>13</sup> J. M. Matilla Rodríguez, que dedica algunas páginas a la presencia de los “principios arquitectónicos” en las portadas libreas del momento —*op. cit.*, pp. 16-19—, ha expresado esta idea de manera muy clara y precisa: “(...) los principios o portadas de libros presentan, en ocasiones, una iconografía directamente relacionada con el contenido de la obra, convirtiéndose en una imagen simbólica que sirve de puerta de acceso al lector, adelantándole el tema sobre el que versará mediante la combinación de imágenes y texto. Retratos, figuras alegóricas, escudos, emblemas y texto se unen para crear una imagen emblemática que defina el asunto principal de la obra, que identifique a los protagonistas del texto o presente los conceptos morales bajo los que el libro se ha escrito” —*op. cit.*, p. 47—.

<sup>14</sup> MATILLA RODRÍGUEZ, J. M.: *op. cit.*, p. 17.

<sup>15</sup> MATILLA RODRÍGUEZ, J. M.: *op. cit.*, p. 7.

abigarramiento decorativo... Pero, pese a estos síntomas de evolución estilística, la fórmula arquitectónica resulta básicamente la misma: en el caso de Jean de Courbes, uno de los modelos más recurrentes será el frontón semicircular partido y rematado con volutas, elemento de origen igualmente manierista ya utilizado en construcciones españolas del siglo anterior, y que se vuelve anticlásico –véase la portada de la *Historia de la ciudad de Mérida*– al no apoyar sobre un entablamento. No faltan, como veremos, elementos inspirados en las edificaciones de Juan de Herrera o Juan Gómez de Mora<sup>16</sup>.

Todas estas consideraciones en torno al frontis arquitectónico barroco encuentran ilustrativo ejemplo en las portadas de sendas obras ya indicadas de Moreno de Vargas, tal y como analizaremos a continuación.

## 2. LAS ALEGORÍAS DEL FRONTISPICIO DE LOS DISCURSOS DE LA NOBLEZA DE ESPAÑA

Pese a haber pasado prácticamente desapercibida para los estudiosos de la imagen barroca, la portada grabada de los *Discursos de la nobleza de España*, obra que se edita por primera vez, como ya indicamos, en el año 1622<sup>17</sup>, presenta un notable interés desde el punto de vista iconográfico por las fuentes literarias utilizadas para su elaboración. En esta estampa (Fig. 1)<sup>18</sup> nos encontramos con la habitual composición arquitectónica articulada mediante estructura de un solo cuerpo. El remate aparece constituido por un frontón semicircular, flanqueado este a su vez por estilizadas pirámides herrerianas con bolas en la cúspide, que se abre en forma de elegantes volutas para cobijar, centrado y dominante, el escudo de Felipe IV en un claro aviso de la preponderancia del poder real sobre los estamentos nobiliarios. Este ático aparece sustentado por anchas pilastras cajeadas ante las que se plantan sendas alegorías gemelas de la Nobleza: se trata (Fig. 2) de figuras femeninas, con un colgante en forma de corazón –o *bulla*– suspendido del cuello, que sustentan un cetro real y un libro sobre el que descansa un pequeño yelmo empenachado; las elegantes vestiduras de ambas figuraciones aparecen estampadas con numerosas cigarras, y en el zapato que asoma por debajo de su túnica talar resulta visible una lúnula o creciente lunar. Bajo ambas personificaciones, al frente de sus respectivas peanas, podemos leer, a modo de lema general, la inscripción partida: “LAS LETRAS Y LAS ARMAS DAN NOBLEZA/ CONSÉRVALA EL VALOR Y LA RIQUEZA”. Completa la composición el blasón nobiliario de Moreno de Vargas en el centro de la base, con indicación de los cuarteles de los Morenos y los Pérez de Vargas<sup>19</sup>, sobre el que se dispone, en filacteria,

<sup>16</sup> MATILLA RODRÍGUEZ, J. M.: *op. cit.*, pp. 17-18.

<sup>17</sup> *Discursos de la nobleza de España. Al rey. Don Philippe III nro. Señor. Por Bernabé Moreno de Vargas Regidor Perpetuo de la ciudad de Mérida. En Madrid, por la Biuda de Alonso Martín. Año 1622.* La misma portada, con ciertos retoques, fue utilizada en la reedición, corregida y aumentada por el mismo autor, de Madrid, María de Quiñones, 1636. De este modo, en el título se añade el texto: “Al ilustrísimo señor arzobispo, obispo de la ciudad del Cuzco”, sustituyéndose el escudo superior de Felipe IV por el eclesiástico del mencionado prelado.

<sup>18</sup> MATILLA RODRÍGUEZ, J. M.: *La estampa...*, *op. cit.*, pp. 81-82; BLAS BENITO, J., DE CARLOS VARONA, M.<sup>a</sup> C. y MATILLA RODRÍGUEZ, J. M.: *op. cit.*, pp. 344-345.

<sup>19</sup> NAVARRO DEL CASTILLO, V.: *op. cit.*, p. 616. El escudo de los Morenos es, como indica Navarro –*op. cit.*, p. 615– “de un solo cuartel y en el centro un castillo de tres torres, y, sobre ellas, dos águilas explayadas coronadas. De los Pérez de Vargas, tres o cuatro ondas entre bordura componada de Castilla y León”. Si bien esta descripción se corresponde exactamente con el escudo que ennoblece el retrato de Moreno de Vargas en la *Historia de la ciudad de Mérida*, en la presente portada el escudo se complica con otros dos cuarteles inferiores que no hemos logrado identificar. Sobre ambos escudos se dispone un yelmo con lambrequines orientado hacia la izquierda, y sobre él un águila explayada coronada.

FIGURA 1  
 JEAN DE COURBES, PORTADA DE *DISCURSOS DE LA NOBLEZA DE ESPAÑA*  
 (MADRID, 1622)



la letra *NIGRA SVM SED FORMOSA* “Morena soy, pero graciosa”, sentencia extraída del bíblico *Cantar de los Cantares* –1, 4–, alusiva al primer apellido del historiador extremeño.

La peculiaridad de esta obra no reside tan solo en el empleo de personificaciones alegóricas para animar la composición arquitectónica del frontispicio –hecho por lo demás muy frecuente en los *principios* del libro barroco–, en contraste con los personajes históricos o pseudohistóricos que, como veremos, presiden la portada de la *Historia de la ciudad de Mérida*; su principal singularidad radica en el hecho de que, dado el carácter relativamente hermético de las figuraciones descritas, Moreno de Vargas proponga en el prólogo al libro una verdadera “declaración” del significado de estas y de sus diversos atributos, en un texto que, dado su interés, transcribimos íntegro con algunas notas aclaratorias<sup>20</sup>. En esta *subscriptio* el

<sup>20</sup> En la *Historia de la ciudad de Mérida*, por el contrario, la presencia de los personajes que aparecen representados en la portada, perfectamente identificados en las correspondientes inscripciones, se irá justificando al hilo del desarrollo cronológico de la crónica histórica.

FIGURA 2

JEAN DE COURBES, PORTADA DE *DISCURSOS DE LA NOBLEZA DE ESPAÑA* (MADRID, 1622). DETALLE DE LA ALEGORÍA DE LA NOBLEZA



autor nos ofrece, en primer lugar, la relación de diversas fuentes clásicas utilizadas para justificar la presencia y significado de símbolos como la cigarra, la media luna o la bula romana:

*Porque si se mira a la antigüedad, veo los Arcades, se preciaron tanto della, que dixeron ser los más nobles y antiguos del mundo, y más acendrados que la Luna: y para denotarlo, la traían figurada en los çapatos. Lo qual, y por la misma causa introduxo después en el pueblo Romano, el Rey Numa Pompilio: y assi Iuvenal, hablando de Quintiliano, dize, que como nolle traía en su negro çapato señalada la Luna<sup>21</sup> [...] También dize Plinio, que los Romanos traían en señal de nobleza una Bulla, o bolto (sic) de oro colgado al pecho en forma de coraçõn<sup>22</sup>, y que Tarquinio Prisco fue el primero que la puso a su hijo, quando siendo*

<sup>21</sup> Además de Juvenal –*Sat.* VII, 192–, la costumbre romana por parte de los patricios o senadores de decorar el calzado con una lúnula o creciente lunar de marfil o plata cosida al mismo aparece reseñada también en Plutarco, *Quaest. rom.* 76; Estacio, *Silv.* V, 2, 28; Marcial, *Epig.* I, 49, 31; o Filóstrato, *Vit. Soph.* II, 1, 8.

<sup>22</sup> En época romana la *bulla* o bula era un colgante en forma de esfera que, de acuerdo con una tradición de origen etrusco, portaban como distintivo los niños libres hasta su entrada en la adolescencia, o bien hasta el momento de contraer matrimonio. Los hijos de las familias nobles y ricas podían llevar una bula de oro.

*menor de diez y ocho años, avía dado muerte a su enemigo<sup>23</sup> [...] Los Athenienses traxeron en señal de nobleza una zigarra de oro en la hevilla de la pretina, y muchas en los cabellos, y todo el vestido sembrado dellos<sup>24</sup>, para denotar sus linages eran naturales de aquella tierra, sin aver venido de otras partes, como las zigarras que allí viven adonde nacien<sup>25</sup> [...] Y casi no ha avido, si ay gentes en el mundo, que no tengan estimacia a la nobleza, y en demostración della no traygan los nobles sus señales particulares, o se diferencien en los traxes y vestidos<sup>26</sup>.*

Poco más adelante el autor clarifica del siguiente modo el significado integral de las personificaciones, con los atributos indicados, y otros incorporados por su propia iniciativa:

*Y asi de su naturaleza es buena y loable. Por lo cual Antonio Geta hijo del emperador Severo, puso en el reverso de sus monedas la imagen de la nobleza en hábito de mujer principal, con cetro en la mano derecha, para denotar que su poderío es Real: y en la siniestra las figuras de Pallas y Minerva, dando a entender, que o las letras, o las armas han de tener posada en casa del que fuere noble. Esta representación, o imagen de la nobleza será el argumento deste libro, y en lugar de Pallas y Minerva, se pondrá un libro y un morrión, dando a entender, que por las letras, o por las armas se adquiere. Y para que se entienda, que la nobleza nuestra, y la de los antiguos, es toda una, se le pondrá la luna en los çapatos, pues de ordinario crece y mengua como este Planeta. El vestido será muy rico, sembrado de zigarras de oro, por lo mucho que la conserva las riquezas, y colgado al pecho la bula, o coraçón porque no basta ser uno noble de nacimiento, sino es hombre de valor alentado, y animo generoso<sup>27</sup>. Y para declaración desta pintura se pondrá esta letra, que por ser para todos va en Romance. Las letras, y las armas dan nobleza, Consérvala el valor, y la riqueza<sup>28</sup>.*

Sin duda, para la elaboración de estas personificaciones nuestro erudito emeritense recurrió a algunos de los tratados más representativos de la cultura simbólica del momento. De este modo, su propuesta alegórica de la Nobleza denota la consulta de la *Iconología* de Cesare Ripa, donde podemos leer a propósito de esta figura:

*Nobleza. Mujer de ropa grave y distinguida, que sujeta con la diestra una lanza y con la izquierda una estatuilla de Minerva, tal como puede verse en la medalla de Geta.*

*La gravedad del traje representa por tanto la que corresponde a los modos y costumbres que en las gentes más nobles suelen manifestarse.*

<sup>23</sup> Además de este pasaje de Plinio, *Nat. hist.* XXXIII, 1, 4-10, *cfr.* también Macrobio, *Sat.* I, 6, 7-17; Plutarco, *Quaest. rom.* 101; *Rom.* 20, 30c; o Isidoro de Sevilla, *Etim.* XIX, 31, 11.

<sup>24</sup> Esta noticia es proporcionada por Tucídides, *De bello Pelop.* I, 6; Claudio Eliano, *Hist. var.* IV, 22; Nono de Panópolis, *Dionys.* XIII, 200; Virgilio, *Ciris* 127-128; o Isidoro de Sevilla, *Etim.* XIX, 30, 3.

<sup>25</sup> Aquí se pone de manifiesto la vinculación a su solar patrio como una de las características consustanciales a la nobleza, especialmente evidente en el caso de las hidalguías provincianas como aquella a la que Moreno de Vargas pertenece.

<sup>26</sup> *Discursos de la Nobleza...*, *op. cit.*, prólogo, pp. 1-2.

<sup>27</sup> Aquí Moreno de Vargas propone la *bulla* como símbolo del valor y generosidad, tanto por la similitud de su forma con la de un corazón –atendiendo a la creencia de que ambas virtudes se generan en el interior del pecho del hombre–, como en razón de diversos episodios narrados por Plinio en los que la *bulla* se concede a jóvenes de ánimo valeroso: aparte del relato referido en el que el rey romano Tarquino otorga una *bulla* de oro a su hijo de catorce años por haber matado en combate a un sabino, el historiador latino recoge, en el lugar citado, la leyenda de que Rómulo concedió igualmente una bula al hijo de Horto, Tulio Hostilio, primogénito de las doncellas sabinas, tras el rapto de estas.

<sup>28</sup> *Discursos de la Nobleza...*, *op. cit.*, prólogo, p. 5. Moreno de Vargas atribuye estos últimos versos a un “canónigo Cayrasio”, autor al que no hemos logrado identificar.

*Por fin la lanza y la estatuilla de Minerva simbolizan que por medio de la fama, lograda con las armas o saberes, se alcanza la nobleza, siendo en efecto Minerva protectora, según creen los Poetas, de unas y de otros, por cuanto habría nacido de la cabeza de Júpiter, es decir, del discurso e intelecto, gracias al cual logramos el valor y fama duraderos<sup>29</sup>.*

Resulta interesante comprobar cómo Moreno de Vargas modifica la propuesta de Ripa (Fig. 3), sustituyendo la pequeña imagen de Palas Atenea/Minerva<sup>30</sup>, que ya representaba en la Antigüedad tanto la guerra –era una diosa guerrera armada con la égida, la lanza, el casco y el escudo con la cabeza de Gorgona– como el cultivo de la actividad intelectual –fue protectora de la Razón, que preside toda actividad artística y literaria<sup>31</sup>–, por un jeroglífico menos abstracto: un yelmo o morrión situado encima de un libro. Se ha indicado que la yuxtaposición de estos dos últimos elementos puede considerarse sintomática del progresivo abandono del carácter esencialmente militar del estamento nobiliario tradicional en beneficio de la preponderante actividad político-administrativa que este colectivo asume durante la Edad Moderna. Ello supuso un cambio radical en el concepto de la formación y virtudes del noble, que ya no serán exclusivamente castrenses y cortesanas, sino que se fundamentarán en el estudio y conocimiento de las disciplinas humanísticas: los jóvenes de la nobleza accederán a las Universidades en busca de la cultura y formación que les permita afrontar con más facilidad los asuntos del Estado. Protegerán de este modo las artes, actuando como mecenas, motivo por el cual una buena parte de las obras literarias estarán dedicadas a sus personas. En consecuencia, y siempre al amparo de la autoridad emanada del rey –simbolizada mediante el escudo real y el cetro que también incorpora Moreno de Vargas–, la promoción y el cultivo de las letras –actividades figuradas en el libro– pasarán a formar parte indisoluble, junto a la añeja función militar –el yelmo–, de las atribuciones adquiridas por la nueva aristocracia barroca<sup>32</sup>.

Además de los atributos enumerados, la alegoría de la Nobleza muestra otros adornos que encuentran oportuna explicación en un emblema procedente de los *Emblemata* de Andrea Alciato con el lema *Nobiles et generosi* (“Los nobles y generosos”) (Fig. 4), cuyo epigrama ha sido así traducido por Pilar Pedraza:

*Sujetaban los vestidos de los Cécropes<sup>33</sup> una fíbula de oro que era una cigarra, que los unía con diente tenaz. Entre los arcades era costumbre llevar en la parte superior del zapato una pequeña luna, y los patricios romanos la llevaban en sus calzados. Los hombres ilustres trajeron estos signos, para mostrar que eran indígenas, como antiguos símbolos de nobleza<sup>34</sup>.*

Ya José Manuel Matilla puso de manifiesto, a partir de la revisión de la obra completa de Courbes, el frecuente recurso por parte del grabador francés a los repertorios de Ripa y Alciato para la elaboración de algunas personificaciones y emblemas de las portadas<sup>35</sup>; sin embargo, el texto reproducido de Moreno de Vargas evidencia que, en este caso, la elaboración de estas alegorías y sus atributos parte exclusivamente de la labor erudita del historiador extremeño. El

<sup>29</sup> Cesare Ripa: *Iconología*, trad. de Juan y Yago Barja, Madrid, Akal, 1987, vol. II, pp. 132-133, s. v. “Nobleza”.

<sup>30</sup> No deja de ser curioso que Moreno de Vargas se refiera a ellas como dos entidades diferentes.

<sup>31</sup> Vid. GRIMAL, P.: *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, Paidós, 1989, p. 60, s. v. “Atenea”.

<sup>32</sup> MATILLA RODRÍGUEZ, J. M.: “El valor iconográfico de la portada del libro en el siglo XVII y su explicación en el prólogo”, *Cuadernos de Arte e Iconografía de la Fundación Universitaria Española*, tomo IV, n.º 8, 1991, pp. 30-31.

<sup>33</sup> Este es el nombre que se adjudica al menos a dos de los reyes míticos del Ática. Vid. GRIMAL, P.: *op. cit.*, p. 92, s. v. “Cécrope”. Aquí “cécropes” es el equivalente de “atenienses”.

<sup>34</sup> Alciato: *Emblemas*, ed. de Santiago Sebastián, Madrid, Akal, 1985, emblema 136, p. 177.

<sup>35</sup> MATILLA RODRÍGUEZ, J. M.: *La estampa...*, *op. cit.*, p. 43.

FIGURA 3  
 CESARE RIPA, *DELLA NOVISSIMA ICONOLOGIA* (PADUA, 1625). ALEGORÍA  
 DE LA NOBLEZA



conocimiento del libro de Andrea Alciato, ilustre jurista milanés<sup>36</sup>, no debe extrañar a la vista de los estudios de leyes que el emeritense cursó en la Universidad de Salamanca, obteniendo su licenciatura hacia 1598<sup>37</sup>.

<sup>36</sup> Moreno de Vargas cita el tratado de Alciato en su *Historia de la ciudad de Mérida* (Madrid, 1633, fol. 47r), a propósito del emblema *Cupressus* –“Ciprés”–, con el que se abre la serie de símbolos arbóreos que pone fin a la obra del humanista italiano.

<sup>37</sup> NAVARRO DEL CASTILLO, V.: *op. cit.*, p. 611. Eustaquio Sánchez Salor, en su artículo citado –*op. cit.*, p. 77–, concluye, a partir del análisis del prólogo del libro, de su contenido historiográfico, de las fuentes que utiliza y del tratamiento que hace de las mismas, que nos encontramos ante “un historiador instruido en los principios del humanismo que habría bebido en sus años de estudio en la Universidad de Salamanca”, gracias, en buena parte, a los ilustres compañeros y profesores con los que compartió aquellas aulas.

FIGURA 4  
 ANDREA ALCIATO, *EMBLEMATA* (AMBERES, 1580). EMBLEMA 136,  
*NOBILES ET GENEROSI*



### 3. LA PORTADA E ILUSTRACIONES DE LA *HISTORIA DE LA CIUDAD DE MÉRIDA*

En su célebre *Diccionario* (1800), Agustín Ceán Bermúdez aludía del siguiente modo al frontis realizado por Courbes para el tratado consagrado a las vicisitudes históricas de la capital extremeña: “Grabó en 33 (1633) [...] el (retrato) de Bernabé Moreno de Vargas, y la portada del libro que escribió *historia de Mérida*, en la que representó á Túbal y á Augusto, y en lo alto á santa Eulalia”<sup>38</sup>.

<sup>38</sup> CEÁN BERMÚDEZ, J. A.: *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, Imprenta de la Viuda de Ibarra, 1800, vol. I, p. 368.

Ya en esta apretada síntesis se enumeran los elementos icónicos esenciales de aquel frontispicio (Fig. 5)<sup>39</sup>. En la parte superior de una sencilla estructura arquitectónica, marcadamente desornamentada –la depuración escurialense resulta aquí palpable–, un frontón partido transformado de nuevo en dos grandes volutas cobija en su interior una imagen de la joven mártir Eulalia; esta, con la cabeza rodeada de un halo resplandeciente, sustenta los habituales atributos alusivos a su martirio –palma y horno del que surgen volutas de humo–, bajo la inscripción *DIVA EVLALIA VRBIS TVTELARIS* (“Divina Eulalia patrona de la ciudad”). A ambos extremos del entablamento figuran sendos búcaros humeantes, residuo manierista que probablemente reitere visualmente la alusión al mencionado horno de la santa emeritense. En un nivel inferior, a la derecha del vano rectangular central en el que se insertan los créditos del libro, aparece la figura del emperador Augusto sobre un saliente podio con la inscripción *AVGVSTVS COLONIAE CONDITOR* (“Augusto, fundador de la Colonia”); a la izquierda se dispone la efigie de Túbal, sobre otro basamento con la leyenda *TVBAL VRBIS CONDITOR* (“Túbal, fundador de la ciudad”). Entre estas dos tarjetas inscritas, en el centro del basamento, figura el blasón coronado de la ciudad de Mérida, formado con la representación de la denominada Puerta de la Villa tal y como aparece en la numismática emeritense de época romana, con el lema *SVBMITIT CVI TOTA SVOS HISPANIA FASCES* (“Ante quien Hispania entera baja sus fascas” o “somete su mando”)<sup>40</sup>. Los dos personajes masculinos –Augusto en posición frontal y serena, Túbal en actitud desafiante alzando con ambas manos una especie de sable curvado que sustituye habitualmente al *gladium* en el imaginario barroco– portan la indumentaria militar *alla antica* característica de la iconografía del momento, sin que existan apenas diferencias formales entre los dos retratados; las únicas alusiones icónicas a la soberanía de ambos guerreros consisten en el manto sobre la coraza, y la corona de laurel dispuesta sobre la cabeza del emperador romano y sobre la *galea* empachada del patriarca bíblico.

Esta rápida descripción pone de manifiesto que, a diferencia del frontis del libro anterior, y en sintonía con los contenidos eminentemente narrativos y descriptivos del presente tratado, el autor decidió no introducir figuras alegóricas, sino “retratos” de cuerpo entero de algunas de las personalidades más eminentes de los orígenes y la historia antigua de la ciudad, dotándolos de una indumentaria convencional aproximativa.

En lo que se refiere a la joven Eulalia, muestra el aura resplandeciente de santidad en torno a la cabeza, viste la túnica talar y el manto de las vírgenes romanas, y nos presenta como atributos distintivos la palma –signo de victoria a través del martirio– y el horno en que fue introducida sin sufrir daño alguno; sobre la mártir ondea una amplia filacteria con la inscripción ya descrita que alude a su patronazgo sobre la ciudad. El horno es referencia explícita a uno de los trece tormentos que, de acuerdo con los diversos martirologios que Moreno de Vargas consultó, sufrió la joven patricia en manos del magistrado Calpurniano, en

<sup>39</sup> MATILLA RODRÍGUEZ, J. M.: *La estampa...*, op. cit., pp. 114-115; BLAS BENITO, J., DE CARLOS VARONA, M.<sup>a</sup> C. y MATILLA RODRÍGUEZ, J. M.: op. cit., pp. 396-397.

<sup>40</sup> Esta sentencia procede de un escrito de Décimo Magno Ausonio titulado *Ordo urbium nobilium* (o *Clasificación de las ciudades ilustres*), XXI, 11, 3, y merece un breve comentario. En realidad, Ausonio hace referencia en este pasaje a *Hispalis* (Sevilla); sin embargo, la sustitución de *Hispalis* por *Emerita* en algunos manuscritos tardíos del texto llevó a Moreno de Vargas –*Historia de la ciudad de Mérida...*, op. cit., libro I, cap. 11, pp. 98-100– a defender apasionadamente la hipótesis de que es realmente la capital extremeña la ciudad a la que alude el historiador galo del siglo IV d.C., indicando que ante su magnificencia se postran o “bajan sus fascas” –denominación del haz de varas que los lictores portaban en señal de la autoridad y de la capacidad para administrar justicia de los magistrados romanos a los que acompañaban– otras importantes ciudades ibéricas como Córdoba, Tarragona o Braga a modo de reverencia y reconocimiento. Agradecemos toda esta información a la gentileza del profesor César Chaparro Gómez.

FIGURA 5  
 JEAN DE COURBES, PORTADA DE LA *HISTORIA DE LA CIUDAD DE MÉRIDA*  
 (MADRID, 1633)



tiempos del emperador Diocleciano, a causa de su inquebrantable fidelidad a la fe cristiana y su negativa a incensar los ídolos paganos, y constituye un atributo ineludible en la iconografía emeritense moderna de la santa<sup>41</sup>. Perpetuando por tanto una antiquísima y arraigada tradición hagiográfica, Moreno de Vargas reproduce así el episodio del horno:

<sup>41</sup> Aparte de las representaciones descriptivas de sus distintos martirios, la iconografía conceptual de santa Eulalia de Mérida se consolida con la palma, el horno y, en ocasiones, un libro –el *Martirologio* con el relato de sus suplicios–; si bien el “hornito” es atributo específico de la santa desde inicios del siglo XVI, sin duda su presencia se afianza gracias a la magnífica imagen, terminada en 1618, que los escultores Francisco Morato y Salvador Muñoz tallaron para el retablo mayor de la concatedral de Santa María de Mérida, y que con total seguridad Moreno de Vargas conoció. En esta escultura se muestra a Eulalia con el horno de forma semiesférica elevado en la mano izquierda, y la palma en la otra, atributos que ya no abandonarán las efigies posteriores de la mártir, al menos en

*Entonces el juez (Calpurniano) admirado de ver lo que pasaba, queriendo de una vez acabar con ella a su parecer, la mandó arrojar a un horno de fuego encendido, y que no la sacasen de él hasta que fuese abrasada. Mas la niña sin recibir daño dentro del horno, cantaba himnos y alabanzas a Dios nuestro Señor. Y como Calpurniano, que andaba paseándose allí junto, la oyese cantar, considerando que ya no le quedaba más tormento que probar, y atónito de ver tan gran fortaleza en Eulalia, dijo a los suyos: Pienso que somos vencidos, porque esta rapaza persevera en ser cristiana, y no siente dolor en los tormentos<sup>42</sup>.*

Tal vez la ubicación de su efigie elevada sobre el entablamento del frontispicio, además de reivindicar simbólicamente la importancia de su advocación, responda de forma literal a un pasaje del texto en el que nuestro historiador propone esta disposición de la santa como motivo susceptible de figurar en el emblema municipal de Mérida:

*[...] y si se le hubiese de poner timbre (al escudo de Mérida), había de ser la imagen de Santa Eulalia, descubriendo su cuerpo sobre un muro; pues así se le apareció al rey Teodorico cuando sitió esta ciudad con copioso ejército y ánimo denodado de destruirla, y le puso tal pavor y espanto, diciéndole alzase su campo porque ella era la patrona de esta ciudad y quien en su defensa le había de destruir [...]<sup>43</sup>.*

Igual que sucede con la protectora de la urbe, a nadie sorprende la presencia de Augusto en la portada, “[...] porque Dion Casio<sup>44</sup>, a quien sigue San Isidoro, Vaseo<sup>45</sup>, Florián de Ocampo y otros, dice fue fundada por el emperador Augusto César con sus soldados jubilados, que llamaron Emeriti, y que por ellos y por su fundador se llamó Emerita Augusta<sup>46</sup>. Sin embargo, la incorporación de Túbal al frontispicio y las razones por las que aparece dignificado a la condición de *urbis fundator* nos exige una más detenida indagación. Moreno de Vargas justifica este extremo del siguiente modo:

*El sabio alcaide Abulcacim Tarif Abentarique, autor árabe, que se halló en España cuando la perdió el infelice rey D. Rodrigo, en la historia que escribió de aquella conquista [...] dice que a pedimento del gobernador Muza, que ganó a Mérida, vino a verla, por le haber encarecido mucho sus grandezas, y vio una piedra grande, que junto a la puerta mayor en la parte del Oriente estaba arruinada, y puesta en el suelo, y que estaba en ella escrita con letras caldeas la fundación de esta ciudad, y para leer y entender hizo juntar tres intérpretes, muy pláticos en aquella lengua, los cuales hallaron que decía cómo Túbal (a quien este autor llama Semthophail) cuando vino a España la repartió en tres reinos, que dio a sus tres hijos, llamados Taharro, Semthophail e Iber, para que los poblasen, y ellos lo hicieron así. Y que Túbal escogió un sitio para sí, en el intermedio de estos tres reinos, y en él edificó la gran ciudad de Morat, que en lengua caldea quiere decir pueblo de cabeza mayor, la cual después de llamó Mérida<sup>47</sup>.*

Poco después concluye:

el ámbito local. *Vid.* al respecto TEJADA VIZUETE, F.: “Santa Eulalia de Mérida en la literatura y en el arte. De los orígenes al siglo XVIII”, en VV.AA., *Eulalia de Mérida y su proyección en la Historia*, Madrid, Ministerio de Cultura/Fundación El Monte, 2004, p. 129 y cat. 14, pp. 177-179.

<sup>42</sup> *Historia de la ciudad de Mérida por Bernabé Moreno de Vargas (Año de 1633)*, Badajoz, Patronato de la Biblioteca Pública Municipal y Casa de la Cultura de Mérida, 1992 (octava reedición), libro I, cap. 2, p. 37.

<sup>43</sup> *Historia de la ciudad de Mérida...*, *op. cit.*, libro I, cap. 5, p. 60.

<sup>44</sup> *Hist. rom.*, 53, 25, 2.

<sup>45</sup> Se refiere a Juan Vaseo, autor de un *Chronico rerum memorabilium Hispaniae*, publicado por vez primera en Salamanca en 1552.

<sup>46</sup> *Historia de la ciudad de Mérida...*, *op. cit.*, libro I, cap. 2, p. 35.

<sup>47</sup> *Historia de la ciudad de Mérida...*, *op. cit.*, libro I, cap. 2, p. 36.

*Conforme a lo cual, y teniendo a Túbal por el primero fundador de Mérida, hemos de asentar que su fundación fue en los años 143, poco más o menos después del Diluvio, que viene a ser 2163 años antes que Cristo Nuestro Redentor naciese, según la cuenta de Florian de Ocampo, a quien sigo pues con la de otros discrepa muy poco*<sup>48</sup>.

Tan arriesgada afirmación del historiador emeritense fue adoptada, con notoria fidelidad, de la *Historia verdadera del Rey Don Rodrigo* de Miguel de Luna, médico morisco granadino que estuvo al servicio de los monarcas Felipe II y Felipe III como traductor oficial del árabe. Es un relato procedente de la traducción de un supuesto manuscrito hallado en la Biblioteca de El Escorial, atribuido por Luna a un tal Tarif Abentarique, testigo privilegiado de aquellos acontecimientos, lo que le permite ofrecer, en consecuencia, una “renovada versión” de la conquista y dominación árabes del solar hispano; este falso cronicón ve la luz por vez primera en Granada en 1592 (primera parte) y 1600 (segunda parte)<sup>49</sup>. En aquel libro, como observa Carlos Jesús Morán Sánchez<sup>50</sup>, se atribuye la fundación de Mérida a Sem Tofail, identificable con Túbal, estableciendo así un origen legendario de cierta fortuna en la historiografía local<sup>51</sup>. Según ese pasaje –como más tarde sintetizará Moreno de Vargas– el patriarca Sem Tofail distribuyó el territorio peninsular en tres partes o reinos entre sus hijos Tarraho, Iber y el homónimo Sem Tofail, con el fin de que los poblaran con la fundación de diversas ciudades. Llegado a este punto, Miguel de Luna indica:

*Y hecha esta división de tierra, su padre Sem Tofail pareciéndole que convenía repartir el amor paternal igualmente a sus tres hijos muy queridos, y obedientes a su padre, escogió un sitio casi entre estos tres Reynos, y en él labró, y edificó la gran ciudad de Morar, que en lengua Caldea quiere decir, Pueblo de Cabeça Mayor: y los Españoles Christianos corrumptamente llamaron después a esta ciudad Mérida*<sup>52</sup>.

Poco después desvela así la supuesta fuente de esta información:

*[...] y en una piedra que junto a la puerta mayor estaba, azia la parte Oriental, arruinada, y echada en el suelo, estaba escrita en lengua Caldea esta relación; la qual piedra tenía onze codos de largo, y seis de ancho, que me parece debió estar sobre la puerta principal de aquella Ciudad, en memoria de su primer Fundador. Y para leerla, y entender aquella*

<sup>48</sup> *Historia de la ciudad de Mérida...*, op. cit., libro I, cap. 2, p. 37.

<sup>49</sup> *Historia verdadera del Rey Don Rodrigo... Compuesta por el Sabio Alcayde Abulcacim Tarif, de Nación Árabe* (la primera edición completa de la obra, con las dos partes, es la de Zaragoza, Angelo Tauanno, 1603).

<sup>50</sup> *Piedras, ruinas, antiguallas. Visiones de los restos arqueológicos de Mérida. Siglos XVI al XIX*, Marquex (Memorias de Arqueología Extremeña), vol. 11, Badajoz, Consejería de Cultura y Turismo de la Junta de Extremadura, 2009, p. 59.

<sup>51</sup> Además de la *Historia* de Moreno de Vargas, este legendario relato también aparece recogido por Fray Francisco de Coria en su *Descripción e historia general de la provincia de Extremadura que trata de sus Antigüedades y grandezas y cosas memorables que en ella han acontezido* (el manuscrito de este texto conservado en la Biblioteca Capitular Colombina de Sevilla aparece fechado en 1608). Como indica Morán Sánchez –op. cit., p. 65–, en el libro 2, cap. 6, fols. 129r y v, Francisco de Coria recupera muy sintéticamente la narración referida de la *Historia verdadera del Rey Don Rodrigo*. El texto puede leerse en la reproducción facsimilar que aporta el mismo investigador –op. cit., apéndice 21, pp. 248-249– de esta parte del manuscrito. Aquella narración apócrifa será muy pronto refutada, acudiendo a la autoridad de diversas fuentes clásicas, por Juan Gómez Bravo en su opúsculo crítico *Advertencias a la Istoria (sic) de Mérida*, Florencia, (s. i.), 1638, obra en la que se evidencia un deseo de rigor histórico al fundamentar todas las aseveraciones en la interpretación de las fuentes y documentos tales como inscripciones y monedas. Vid. al respecto MORÁN SÁNCHEZ, C. J.: op. cit., pp. 77-78.

<sup>52</sup> Citamos aquí por la séptima impresión de la obra, cuya primera parte aparece editada en Madrid, Herederos de Gabriel de León, (s. a.); la segunda parte presenta portada propia en la que se indica Madrid, Melchor Sánchez, 1675 (en fe de erratas y tasa aparece la fecha de 1676), segunda parte, p. 289. Lo hacemos a través de la reproducción facsimilar del fragmento que hace Morán Sánchez –op. cit., apéndice 20, p. 246–.

*lectura, hize juntar tres Intérpretes muy prácticos en aquella lengua, y en ella hallé toda esta relación escrita*<sup>53</sup>.

Estas aseveraciones de Miguel de Luna y su eco en Moreno de Vargas no son más que un testimonio tardío de una particular línea historiográfica que se fue consolidando durante la Edad Media. El *Antiguo Testamento* menciona a un Túbal –denominación procedente del *Tabal* asirio y del *Tibarenoi* griego<sup>54</sup>– hijo de Jafet y nieto de Noé –*Gn* 10, 2<sup>55</sup>–, y en *Gn* 4, 22 se hace referencia a un Tubalcaín o Túbal-Caín, hijo de Lamec y descendiente de Caín, al que se considera inventor de la metalurgia del cobre y el hierro. Pero es el testimonio de Flavio Josefo (s. I d.C.) el que dio alas a una arraigada creencia historiográfica hispana, conocida como “Tubalismo”, según la cual se considera a aquel personaje bíblico como antecesor de los íberos y de Iberia<sup>56</sup>. De este modo, Josefo señala en sus *Antigüedades judaicas*<sup>57</sup> que los *thobelis* o *theobelos*, que más adelante serán denominados íberos, son descendientes del patriarca bíblico Túbal –o Theobal–. A pesar de carecer de la certeza de que aquella cita hiciera referencia al territorio hispano<sup>58</sup>, los Padres de la Iglesia comenzaron a elaborar una genealogía bíblica con la que explicar el primer poblamiento de la Península Ibérica, concluyendo que Túbal fue el primero en desembarcar en Hispania después del Diluvio Universal. Así lo testimonian Eusebio de Cesarea o San Jerónimo, quien señala en este sentido cómo Jafet, quinto hijo de Noé, tuvo siete descendientes, entre ellos Túbal, que daría origen al linaje de los íberos, de quienes a su vez procederían los celtíberos<sup>59</sup>. Esta interpretación lineal y simplista de la formación de aquellos pueblos prerromanos será convenientemente matizada por Isidoro de Sevilla, quien, por una parte, mantiene el entronque de la comunidad íbera con la figura patriarcal de Túbal:

*Thubal, antepasado de los iberos, denominados también hispanos; no obstante, hay quienes sospechan que de él tuvieron asimismo origen los itálicos*<sup>60</sup>.

Sin embargo, por otro lado, proporciona a los celtíberos un ascendente galo-céltico, afirmando que su nombre estaría compuesto por el de los celtas venidos del otro lado de los Pirineos y por el río Ebro, “en cuyas orillas se asentaron, dando lugar a la región llamada Celtiberia”<sup>61</sup>. Pero de poco sirvió la puntualización del arzobispo sevillano: la historiografía bajomedieval seguirá vinculando de forma genérica a Túbal con los celtíberos, caracterizán-

<sup>53</sup> DE LUNA, M.: *op. cit.*, segunda parte, p. 290.

<sup>54</sup> Los Tábali o Tibareni fueron tribus de Asia Menor activas desde el III hasta el I milenio a.C.

<sup>55</sup> Túbal será igualmente mencionado, de forma muy breve, en *Ez* 39, 1.

<sup>56</sup> Vid. al respecto JIMENO MARTÍNEZ, A. y DE LA TORRE ECHÁVARRI, J. I.: *Numancia, símbolo e historia*, Madrid, Akal, 2005, pp. 60-62, de donde proceden algunos de los datos genéricos que enunciamos a continuación.

<sup>57</sup> I, 6. 1.

<sup>58</sup> Diversos investigadores consideran que la Iberia a la que alude Flavio Josefo era en realidad la región así denominada por los romanos en Asia Menor, coincidente con el actual estado ex-soviético de Georgia, el nombre de cuya capital, Tiflis o Tbilisi, se ha puesto en relación etimológicamente con el mismísimo Túbal. En defensa de esta hipótesis se aduce el testimonio de documentos asirios de la primera mitad del I milenio a.C. en los que se menciona a los íberos como enconados enemigos.

<sup>59</sup> *Hebraicae Questiones in Genesis* X, 1: “Iaphet filio Noe, nati sunt septem filii, qui possederunt terram in Asia ab Amano et Tauro, Syriae Coeles et Ciliciae montibus, usque ad fluvium Tanain. In Europa vero usque ad Gadir, nomina locis et gentibus relinquentes: e quibus postea immutata sunt plurima, caetera permanent ut fuerunt. Sunt autem Gomer, Galatae: Magog, Scythae: Madai, Medi: Iavan, Iones, qui et Graeci: unde et mare Ionium. Thubal Iberi, qui et Hispani, a quibus Celtiberi, licet quidam Italos suspicentur”.

<sup>60</sup> *Etim.* IX, 2, 29; vol. I, p. 475 de la edición de José Oroz Reta y Manuel A. Marcos Casquero, *San Isidoro de Sevilla: Etimologías*, Madrid, B.A.C., 1983.

<sup>61</sup> *Etim.* IX, 2, 114.

dolos como continuadores de su estirpe. El historiador fray Juan Gil de Zamora (ss. XIII-XIV), confirmando la opinión de Rodrigo Jiménez de Rada (ss. XII-XIII)<sup>62</sup>, precisa que “toda España y especialmente hasta el río Duero o el reino de Toledo se llamaba Celtiberia, según se cree con probabilidad, por ser el tropel de Túbal”<sup>63</sup>.

La hipótesis tubalista hispana adquiere un renovado impulso en el momento en que Annio de Viterbo –pseudónimo de Giovanni Nanni (c. 1432-1502), monje dominico que estuvo al servicio del pontífice Alejandro VI– anuncia el descubrimiento en Mantua de escritos y fragmentos perdidos atribuidos a diversos autores griegos y latinos precristianos –Beroso, Fabius Pictor, Cato, Manetho...–; tales textos, flagrantes falsificaciones del ambicioso e imaginativo historiador italiano, proporcionaban, siempre de acuerdo con el argumento bíblico, “nueva luz” sobre diversas lagunas de la historia antigua. Reunió todos estos materiales bajo la denominación *Antiquitatum variarum*, y los publicó por vez primera con el título *Commentaria super opera diversorum auctorum de antiquitatibus loquentium*, Roma, Eucharius Silber, 1498. En lo que a nosotros incumbe, incluyó entre estos apócrifos un tratado de cinco libros atribuido a Beroso Caldeo –sacerdote babilónico del s. III a.C., autor de diversas obras de historia, astronomía y astrología conocidas solo por referencias indirectas de autores posteriores–, conocido por la crítica como el *Pseudo-Beroso*. El dato más relevante de este escrito consiste en el establecimiento de una lista de reyes a partir de Jafet, con la que se cubre un importante vacío cronológico con posterioridad al relato bíblico sobre el Diluvio; también para Hispania inventó una relación de descendientes directos de Túbal, hijo de Jafet y nieto de Noé, quien supuestamente había constituido el ya descrito reino ibérico poco después de la gran inundación universal<sup>64</sup>.

Si bien contó con numerosos detractores, que le acusaron de manipulador y falsificador de la historia, otros autores siguieron fielmente las indicaciones de Annio. Su incidencia se dejó sentir sobre todo en España, pues la crónica de Beroso permitía refundir en un relato lineal la amalgama de referencias clásicas y medievales sobre los orígenes de la Historia de España que arrancaba de Flavio Josefo. Un ejemplo reseñable fue el de Florián de Ocampo<sup>65</sup>, quien, a pesar de denunciar las “novelas o istorias envueltas en mil mentiras e

<sup>62</sup> El navarro Jiménez de Rada, arzobispo de Toledo, afirmaba que los hijos de Túbal, tras recorrer diversas provincias, llegaron a Hispania y se asentaron en los Pirineos, desde donde se extendieron por el resto de la Península –“Filii Japhet ab Amano, et Tauro montibus Syriae, et Ciliciae, quae sunt in Asia, et totam Europam, usque Gades Herculis, in finibus Hispaniae possederunt [...] Quintus autem filius Japhet fuit Tubal, a quo Iberi, qui et Hispani (ut dicunt Isidorus et Hieronymus) processerunt. Filii autem Tubal, diversis Provinciis peragratis curiositate vigili Occidentis ultima petierunt, qui in Hispaniam venientes, et Pyrinaei juga primitus habitantes, in populos excrevere”, *De rebus Hispaniae*, libro I, cap. 1–, advirtiendo además que originariamente fueron llamados cetúbales o catúbales –antecesores de los celtíberos–, por proceder de la progenie de Túbal.

<sup>63</sup> Esta referencia procede de JIMENO MARTÍNEZ, A. y DE LA TORRE ECHÁVARRI, J. I.: *op. cit.*, p. 61.

<sup>64</sup> Vid. al respecto CARO BAROJA, J.: *Las falsificaciones de la Historia (en relación con la de España)*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1991, p. 57. El *Pseudo Beroso* de Annio de Viterbo parte del pasaje bíblico –Gn 10, 2– en el que se menciona a Túbal entre los nietos de Noé para construir una imaginativa historia primitiva de la Península Ibérica que concordaba con los grandes sucesos relatados por las tradiciones hebrea, babilónico-caldea, egipcia y grecolatina. Según el falso *Beroso*, Túbal huyó a la Península tras la dispersión que siguió al fracaso de la construcción de la torre de Babel –hecho que ocurrió exactamente 131 años después del Diluvio Universal–, y se convirtió en el primer rey de España. De esta manera, se creó con él una única monarquía en todo el territorio peninsular desde el principio de los tiempos, sospechosa unidad que coincidía con la voluntad política de los Reyes Católicos, a los que, precisamente, Annio de Viterbo dedicará la primera edición de su corpus. Túbal reinó 155 años, y lo sucedió su hijo Íbero, del que descendieron los iberos, y así hasta 22 reyes más, entre ellos algunos de nombre tan pintoresco como Híspalo, Hispano o Luso.

<sup>65</sup> Fue Ocampo uno de los primeros cronistas de Carlos V, responsable de la redacción en castellano de *La Crónica general de España*, cuyos primeros cuatro libros salieron a la luz en Zamora, en 1543 –10 años más tarde se publicó un quinto volumen en Medina del Campo–. La obra inconclusa sería continuada por Ambrosio de Mo-

errores” que abundaban en las crónicas medievales, unidas a las invenciones que circulaban por Europa sobre la historia antigua de España difundidas especialmente por autores italianos, aceptará sin embargo en determinadas ocasiones las opiniones de cronistas precedentes, como las ficciones ya descritas de Annio de Viterbo. De este modo, tanto Ocampo como Pedro de Medina o Diego Pérez de Mesa adoptaron y acrecentaron aquella leyenda de los orígenes míticos de Túbal.

Concluimos este particular repaso historiográfico con el testimonio del padre Juan de Mariana, autor de una difundidísima *Historia general de España*<sup>66</sup>, quien, aunque arremetió explícitamente contra el *Pseudo-Beroso* y contra todos aquellos que se inventaban “fundaciones de ciudades mal concertadas, progenies de reyes nunca oídas, nombres mal forjados, con otros monstruos sin número de este género, tomados de las consejas de las viejas o de las hablillas del vulgo”, siguió admitiendo que Túbal había sido el primer hombre en hollar la Península Ibérica:

*Túbal hijo de Japhet fue el primer hombre que vino a España. Así lo sienten y testifican autores muy graves, que en esta parte del mundo pobló en diversos lugares, poseyó y gobernó a España con imperio templado y justo. La ocasión de su venida fue en esta manera. El año que después del diluvio general de la tierra, conforme a la razón de los tiempos más acertada, se contaba ciento y treinta y uno, los descendientes de Adán nuestro primero padre se esparcieron y derramaron por toda la redondez de la tierra, y por todas las provincias: merced del atrevimiento con que por consejo y mandado del valiente caudillo Nembrot acometieron a levantar la famosa torre de Babylonia, y castigo muy justo del desprecio de Dios. Confundióse el lenguaje común de que antes todos usaban, de manera tal que no podían contratar unos con otros, ni entenderse lo que hablaban. Por donde fue cosa forzosa que se apartasen y se derramasen por diversas partes [...]. A la familia y descendencia de Japhet, hijo tercero del gran Noé, dieron la parte de Asia que mira al Septentrión, desde los famosos montes Tauro y Amanó: demás desto toda la Europa. Hecha la partición, los demás hijos de Japhet asentaron en otras provincias y partes del mundo; pero Túbal que fue su quinto hijo, enviado a lo postrero de las tierras donde el sol se pone, conviene a saber a España, fundó en ella dichosamente y para siempre en aquel principio del mundo, grosero y sin policía, no sin providencia y favor del cielo la gente española y su valeroso imperio<sup>67</sup>.*

*Averiguada cosa y cierta es, conforme a lo que de suso queda dicho, que Túbal vino a España; mas en qué lugares hiciese su asiento, y qué parte de España comenzase a poblar y cultivalla, no lo podemos averiguar, ni hay para qué adivinallo: dado que algunos piensan que en la Lusitania, otros que en aquella parte de los Vascones que se llama hoy Navarra<sup>68</sup>.*

Este “Tubalismo” humanista mantendrá aún cierta proyección en la más temprana historiografía barroca antes de caer en el total descrédito; testimonio de ello es el forzado y comprometido ajuste a los orígenes de la ciudad de Mérida que, como vimos, asumió Moreno de Vargas.

rales, bajo los auspicios del rey Felipe II. En el relato de Ocampo, que llega hasta el período romano, se describen por vez primera algunos monumentos antiguos vinculados a Extremadura, como el puente de Alcántara, la vía de la Plata o las ruinas de Mérida; fue, además, uno de los más tempranos autores hispanos que utilizaron la epigrafía para abordar el estudio de la geografía e historia antiguas.

<sup>66</sup> Primera edición, en latín: *Historiae de rebus Hispaniae libri XX*, Toleti, P. Roderici, 1592.

<sup>67</sup> *Historia general de España*, libro I, cap. 1, “De la venida de Túbal, y la fertilidad de España”; hemos consultado la edición de Madrid, Andrés Ramírez, 1780, tomo I, p. 1.

<sup>68</sup> *Op. cit.*, libro I, cap. 7, p. 11 de la edición citada.

Podemos finalizar la revisión iconográfica de la portada de la *Historia* emeritense con un par de consideraciones más. La imagen de la mártir Eulalia que aquí figura, al margen de los atributos arriba indicados, responde a un prototipo convencional, un modelo alegórico femenino ya utilizado por Courbes en otras estampas, como es la efigie de la *Religio* que aparece incluida en su *Alegoría de la universalidad de la monarquía española entre la fe y la fortaleza* (Fig. 6), grabado incorporado a la portada del primer tomo de las *Homilias de los Evangelios de la Quaresma* de Gerónimo Batista de Lanuza –Zaragoza, Juan de la Naja y Quartanet, 1636–<sup>69</sup>. Algo similar sucede con el rostro del fundador Augusto en el mismo frontis del libro de Moreno de Vargas: Jean de Courbes aplica unos rasgos muy similares a los de la imagen del emperador Valente, que aparece derrotado a los pies de san Basilio Magno en una estampa suelta sin fecha, también firmada por el artista francés, con el título *San Basilio Magno dirigiendo la lucha contra la herejía*<sup>70</sup> (Fig. 7).

De igual modo interesante y significativa, tanto por sus detalles como por su mera presencia, es la inclusión de la efigie grabada del autor en las páginas iniciales de su obra. El retrato –elemento también ineludible en la ilustración libresca del momento– fue otra de las grandes especialidades temáticas de Jean de Courbes. Durante el Renacimiento, tan solo los personajes más eminentes eran dignos de ser retratados; sin embargo, a partir del siglo XVII, poetas y escritores fueron reclamando su verdadera posición en la sociedad, pretendiendo alcanzar así el estatus de “hombres ilustres”, y la mejor manera de conseguirlo era la incorporación de su imagen a su propia obra, donde, además de prueba de su paternidad, la efigie personal se erige en evidencia visual del rango social alcanzado por el hombre de letras. A tal consideración contribuye el añadido de escudos de armas y diversos elementos emblemáticos a la figura del retratado<sup>71</sup>.

Como el de Moreno de Vargas (Fig. 8) –única efigie coetánea que nos ha llegado del autor–, varios de los retratos que Courbes destina a poetas y escritores presentan una estructura formal y una técnica comunes: personaje de medio cuerpo circunscrito en un medallón de forma elíptica, cuyo fondo presenta un sombreado cóncavo que proporciona a la efigie el aspecto de busto escultórico en su hornacina, rodeado de un borde inscrito con la leyenda latina *BARNABAS MORENO DE VARGAS NOBILIS DECVRIO<sup>72</sup> EMERITENSIS AETAT. LVI<sup>73</sup>*, todo ello en el interior de una cartela de cueros recortados. El atuendo del cronista va acorde con la pragmática de austeridad en el vestir dictada por Felipe IV, de riguroso negro en visible contraste con el cuello blanco. En el extremo inferior de este medallón aparecen de nuevo las armas familiares de Moreno de Vargas, con el conocido lema *NIGRA SVM SED FORMOSA*. A los lados del escudo, los símbolos vegetales de la fama inmortal: la

<sup>69</sup> MATILLA RODRÍGUEZ, J. M.: *La estampa...*, *op. cit.*, pp. 54-55 y 122.

<sup>70</sup> MATILLA RODRÍGUEZ, J. M.: *La estampa...*, *op. cit.*, pp. 68-69 y 138-139.

<sup>71</sup> MATILLA RODRÍGUEZ, J. M.: *La estampa...*, *op. cit.*, p. 23. En el caso de Moreno de Vargas, como ha puesto de manifiesto Navarro del Castillo –*op. cit.*, p. 615–, se une el orgullo de su noble estirpe, que fomenta mediante sus relaciones con las más hidalgas familias emeritenses, actitud que le impulsa a colocar su blasón familiar, como sucede con el resto de las hidalguías, en la fachada de sus casas solariegas.

<sup>72</sup> Aquí el término “decurión”, que en época romana, además de oficial militar, hace referencia también al senador residente en los municipios o en las colonias, parece una “latinización” del cargo de regidor perpetuo de Mérida que Alonso Moreno, padre de Bernabé, adquirió en 1607, y que su hijo recibió como herencia familiar. Entre sus comisiones más notorias, se encontraron las de vigilar la encañadura nueva de las aguas del acueducto de San Lázaro, o la de la construcción del hornito de Santa Eulalia, nombre popular con que se conoce la capilla situada frente a la basílica de la mártir, singular por el empleo en su construcción de los restos arquitectónicos y ornamentales de un antiguo templo romano consagrado a Marte.

<sup>73</sup> La indicación de la edad del retratado –en este caso 56 años, referente biográfico interesante para poder fijar la fecha aproximada de su nacimiento–, es un dato habitual en este tipo de estampas librescas.

FIGURA 6  
 JEAN DE COURBES, *ALEGORÍA DE LA UNIVERSALIDAD DE LA MONARQUÍA ESPAÑOLA ENTRE LA FE Y LA FORTALEZA* (C. 1636).  
 DETALLE DE LA PERSONIFICACIÓN DE LA RELIGIO



palma y la rama de laurel<sup>74</sup>. El retrato se corona con otra filacteria con la letra *VRBIS ILLUSTRATOR* (“El que divulga las glorias de la ciudad”). Lamentablemente, el retrato de Moreno de Vargas no se cuenta entre lo mejor del buril de Courbes: la mirada perdida del efigiado, y

<sup>74</sup> La palma, además de símbolo de la Victoria y el Triunfo –razón por la que acompaña a los retratos de los mártires, como Eulalia–, debido a la creencia de que, cuanto más presión se ejerce sobre las hojas de una palmera, con mayor resistencia se opone a aquella el árbol, lo es también de la Fama y de la Gloria como consecuencia de lo anterior; por su parte el laurel –y sobre todo su rama dispuesta en forma de corona vegetal– es atributo, gracias a su vinculación a Apolo, de la gloria literaria y artística, imperecedera como la planta, pues sus hojas siempre permanecen verdes. *Vid.* DE TERVARENT, G.: *Atributos y símbolos del arte profano*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 2002, s. v. “laurel”, pp. 318-329, y s. v. “palma”, pp. 416-418.

FIGURA 7  
 JEAN DE COURBES, SAN BASILIO MAGNO DIRIGIENDO LA LUCHA  
 CONTRA LA HEREJÍA (ESTAMPA SIN FECHA).  
 DETALLE DEL EMPERADOR VALENTE



una poco afortunada distribución de luces y sombras, dan como resultado un rostro bastante inexpresivo y carente de armonía<sup>75</sup>.

La tercera y última estampa de la obra, como ya indicamos, reproduce una serie de cuatro monedas augusteas acuñadas en *Emerita*, única “ilustración” de la obra en el sentido estricto (Fig. 9), que reproducen la efigie de Augusto en el anverso –en una de ellas coronado<sup>76</sup>– y

<sup>75</sup> MATILLA RODRÍGUEZ, J. M.: *op. cit.*, p. 24.

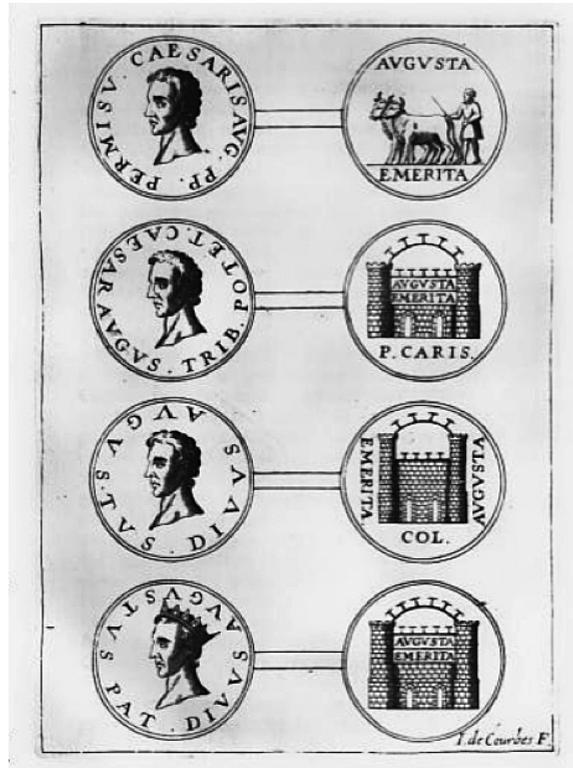
<sup>76</sup> Según Moreno de Vargas, la “corona con rayos” similar a “la que en la gentilidad ponían a sus falsos dioses” es indicio de la divinización del emperador posterior a su muerte. *Historia de la ciudad de Mérida...*, *op. cit.*, libro I, cap. 5, p. 61.

FIGURA 8  
JEAN DE COURBES, *HISTORIA DE LA CIUDAD DE MÉRIDA* (MADRID, 1633).  
RETRATO DE BERNABÉ MORENO DE VARGAS



FIGURA 9

JEAN DE COURBES, *HISTORIA DE LA CIUDAD DE MÉRIDA* (MADRID, 1633).  
ESTAMPA CON LA REPRESENTACIÓN DE CUATRO MONEDAS AUGUSTEAS



la Puerta de la Villa de la antigua cerca romana en el reverso<sup>77</sup>, seguramente por el notable valor documental que estas piezas aportan a su relato. Moreno de Vargas indica al respecto:

*(...) será bien decir de las monedas que de ella se hallan con su nombre y el del emperador Augusto César, su fundador, de las cuales las que he podido recoger de cobre, se reducen a estas cuatro formas, y de ellas hace mención Adolfo Occón en su libro de monedas e inscripciones romanas*<sup>78</sup>.

Y subraya del siguiente modo la adopción del viejo motivo numismático como escudo municipal de su localidad natal:

<sup>77</sup> Tres de ellas reproducen este detalle en el reverso; en la cuarta se representa “la fundación de la colonia emeritense”, figurada, según el autor, mediante “una persona con un arado, haciendo el surco y delineación del ámbito y circuito de la ciudad, señalando los sitios por donde se habían de fundar sus soberbios muros. Porque [...] cuando se quería fundar una ciudad nueva, le señalaban su sitio con un arado, y por donde iba el surco por allí se habían de fabricar muros, y adonde querían que hubiese puerta, lo dejaban sano alzando el arado. El cual había de ser tirado de un toro y una vaca...”.

<sup>78</sup> *Historia de la ciudad de Mérida...*, op. cit., libro I, cap. 5, p. 57. No hemos indagado sobre esta fuente, pero muy posiblemente se refiera al tratado *De inscriptionibus veteribus in Hispania repertis*.

*De estas insignias que se hallan en las monedas de Mérida, se le originaron sus armas y blasón que ahora tiene y ha conservado de muy antiguo, que son un muro con dos puertas entre dos altas torres, detrás de las cuales asienta un círculo, que demuestra todo el circuito de la ciudad, con siete almenas en él, en forma de TT, todo de oro, en campo rojo, con una letra sobre las puertas que dice EMERITA AVGVSTA<sup>79</sup>.*

\* \* \*

Este detallado repaso icónico por la obra gráfica que el artista Jean de Courbes llevó a cabo para el historiador emeritense nos ha permitido aproximarnos al grabador francés y a su obra como requisitos imprescindibles para comprender mejor la naturaleza y función de la estampa –más allá de la mera ilustración, como hemos podido comprobar– en aquellas primeras ediciones de los tratados de Moreno de Vargas. La enorme importancia que la imagen estaba adquiriendo durante el período barroco como portadora de significados e ideas viene confirmada por el hecho de que se recurriera sistemáticamente al empleo de estas portadas grabadas, aún cuando no debían resultar nada asequibles en un momento –el primer Barroco– de recesión generalizada en todos los órdenes, contratándose además los servicios, como sucede en nuestro caso, de uno de los más reputados especialistas de la capital española. Pero, al mismo tiempo, este recurso al grabado alegórico y simbólico nos ha permitido vislumbrar en este autor a un erudito de amplia cultura, a un historiador, como ya apuntara el profesor Sánchez Salor hace un par de décadas, con clara vocación humanista, que maneja con solvencia las fuentes clásicas y la literatura simbólica coetánea para adaptarlas, sin ningún tipo de complejo localista, al mensaje visual de validez “universal” que la estética barroca estaba aplicando a su imponente imaginario. Sin duda la revisión pormenorizada de los textos de Moreno de Vargas desde esta perspectiva –y no solo desde su utilidad documental para la historia de Mérida o de Extremadura– nos seguirá aportando no pocas sorpresas en cuanto a la formación y personalidad de aquel inquieto hidalgo emeritense de nuestro Siglo de Oro.

<sup>79</sup> *Historia de la ciudad de Mérida...*, op. cit., libro I, cap. 5, p. 60.